

El legado de la tradición clásica. El caso de la ópera barroca

Flavio FERRI-BENEDETTI

Universitat de Valencia

flavio@fbenedetti.es

Resumen

Acercamiento a la importancia del estudio de la Tradición Clásica o *fortuna dell'antico* para una mejor comprensión de la obra artística (no sólo la puramente literaria), resaltando la compatibilidad de esta perspectiva tanto con el estudio filológico como con el acercamiento interdisciplinario que ciertos géneros requieren. Tomamos la ópera barroca como ejemplo ideal y banco de pruebas en el que se hace crucial un sólido conocimiento de la tradición grecolatina –fuente no solo de temas, mitos e hipertextos, sino también de ideas para la discusión de la teoría literaria y musicológica en la época. El libreto como fruto de este proceso. Acercamiento al caso de Metastasio.

Abstract

Introduction to the importance of Classical Tradition (*fortuna dell'antico*) studies in order to better comprehend a work of art (not only literary works), thus highlighting this perspective's compatibility with both the philological studies and the interdisciplinary approach required by certain genres. We take baroque opera as an ideal example and a testing ground where solid knowledge of the Greco-Latin tradition is highly crucial –not only as a source of topics, myths and hypertexts, but also of ideas for the discussions regarding literary theory and musicology at that time. The libretto as a result of this process. An approach to Metastasio's case.

Palabras clave: Tradición clásica, recepción, *Fortuna dell'antico*, Ópera, libreto, Filología, Teoría Literaria, Teatro, Melodrama, Musicología, Metastasio, recepción de los clásicos.

Key words: Classical Tradition, reception, *Fortuna dell'Antico*, Opera, libretto, philology, Literary Theory, Theatre, Melodrama, Musicology, Metastasio, reception of the classics.

*“Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos,
gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis
et remotiora videre, non utique proprii visus acumine,
aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur
et extollimur magnitudine gigantea.”*

Juan de Salisbury, *Metalogicon*, 1159 (III, 4)

Bernardo de Chartres, erudito neoplatónico del siglo XII, nos recuerda que no somos más que enanos sentados en hombros de gigantes y que sólo gracias al hecho de estar levantados sobre su gran altura podemos ver más y más lejos. Claramente se le pueden dar a estas palabras muchas y variadas interpretaciones, pero es muy probable que Highet¹ nos pusiera en buen camino al explicar que, con esta metáfora de sabor altamente medieval, se retrata la manera en que los “modernos” descansan sobre las creaciones, los hallazgos y la creatividad de los “antiguos”.

El terreno de estudio que tratamos de discutir es amplio, complejo y articulado, pero de vital importancia. La pervivencia de lo “antiguo”, la “recepción” de los clásicos: los mecanismos que forman parte de estos fenómenos pueden ser más sutiles de lo que pudiera parecer a primera vista, es decir, más que un mero procedimiento de lectura, absorción e imitación o emulación². Existen, sin duda, estudiosos que, con dedicación y gran interés por lo “clásico”, abordan el tema de manera íntegra y apasionada. Así, por poner un ejemplo, el profesor Francesco De Martino habla de la importancia de una “reconstrucción preliminar, delicadísima y fatigosísima, lo más fiel posible al original de un producto literario o artístico”³, si lo que de verdad pretendemos es llegar a conocer *l'antico*. Y es que De Martino, para referirse al sentimiento de pervivencia e hipotextualidad de lo clásico y lo antiguo, forja un afortunado término cual es *il senso del vivo*, el sentido de lo vivo⁴,

1. HIGHET, (1949), pp. 267 ss., donde el autor se pregunta si realmente el saber “más” que los antiguos nos hace necesariamente mejores que ellos.

2. Sobre los variados mecanismos de imitación e inspiración literaria, hipertextualidad e hipotextualidad, etc., Genette, 1982. En MORENILLA, (1994), pp. 219-229 encontramos un decenio de bibliografía sobre fortuna y transcendencia de lo clásico. Cabe mencionar revistas científicas exclusivamente dedicadas al campo de la *Fortuna dell'Antico*, como *Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla Fortuna dell'Antico* (Bari) o *Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption* (Berlín), nuevo nombre de *Philologus. Zeitschrift für Klassische Philologie*, que demuestra su ampliado espectro de intereses.

3. DE MARTINO, (1994), pp. 7-8. Traducción nuestra.

4. El concepto de “vivo” con referencia a lo “clásico” recorre también la obra de Highet (1949), cuando por ejemplo afirma: “Greek and Latin are not *dead* languages as long as

y lo asocia al concepto de paso a través de las generaciones (sociales y literarias) y a la idea de *fortuna dell'antico*, ὑστεροφημία⁵. Es una fortuna que crece a medida que una obra, un autor, un mito, una idea, un concepto grecolatino son utilizados, bien como modelos, como cánones o como simples fuentes de inspiración. Y es un estudio de interés porque, nos recuerda Adrados nuevamente⁶, no se trata de una mera comparación de literaturas, sino del estudio de sus interacciones: géneros (imitados, desarrollados o creados desde cero), temáticas, el simple conocimiento de los clásicos por parte de un autor renacentista, barroco o romántico... elementos que no se pueden ignorar a la hora de analizar y conocer una obra que, de alguna manera, está embebida de elementos “clásicos”.

La mención de lo clásico, por nimia que sea, es frecuente y popular en numerosos estudios pertenecientes a la Filología, la Traductología, la Musicología, las artes plásticas, el cine... en definitiva, aquellas disciplinas en que se pueda entrever y comentar algún germen de “clasicismo” o de “legado de la Antigüedad” en cualquiera de sus obras. Pero con cierta frecuencia encontramos en artículos filológicos supuestos comentarios de tinte musicológico que dejan bastante que desear en cuanto a consistencia y conocimientos teóricos musicales, lo que nos ha movido a presentar este estudio.

De este modo creemos poder ayudar a apreciar un tipo de obras, la ópera y en concreto la ópera barroca, desde una perspectiva más amplia y más completa, y con ello contribuir a llenar aquellos vacíos que todavía existen en el estudio filológico de algunos géneros.

1. Tradición clásica y ópera barroca – ¿un hilo conductor?

“ *I miei casi infelici
favolose memorie un dì saranno:
e forse diverranno
soggetti miserabili e dolenti
alle tragiche scene i miei tormenti.*”

(Pietro Metastasio, *Didone abbandonata* III, 15)

their literatures are *living* carriers of energy, and thought, and stimulus, to scholars and poets” (70); “Classics [...] do not become *fossils* [...] they *live* again” (1).

5. La ὑστεροφημία como “fama tras la muerte”, o “fama póstuma”. En Plutarco, *Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus*, 85C.9: Ἀλέξανδρος μὲν γὰρ ὡς ἔοικεν ἄγγελον ἰδὼν περιχαρῇ προσθέοντα καὶ τὴν δεξιὰν προτείνοντα “τί μοι μέλλεις,” εἶπεν, “ὦ τᾶν ἀπαγγελεῖν; ἢ ὅτι Ὅμηρος ἀναβεβίωκεν;” οὐδενὸς αὐτῷ τὰ πράγματα πλὴν ὑστεροφημίας ἐνδεῖν οἰόμενος.

6. ADRADOS, (1979), pp. 49.

Uno de los campos en los que se hace ineludible el estudio de las fuentes, de los juegos intertextuales y de la *fortuna dell'antico* es el del teatro musical, la ópera. Una disciplina que, ante todo, se forja gracias a la unión de dos elementos altamente vinculados y a la vez de diversa especie: el musical y el literario. Uno de los mayores problemas surge cuando los estudiosos se ven obstaculizados por una visión preferentemente romántica, mal idealizada y llena de estereotipos de lo que, *a priori*, es la ópera⁷, y aún más si tocamos la delicada tecla de la ópera barroca.

El vínculo que une ópera y tradición grecolatina es inmenso, primordial (pues tiene que ver con el nacimiento mismo del género) y profundo, y esto es así porque, como justamente nos recuerda Eulàlia Vintó en su válido artículo de 1984⁸, el clasicismo “está presente en el origen del género, es uno de sus hilos conductores, una justificación y un espejo”, un género en el que la tragedia griega es modelo de “aspiración ideal” –un modelo a imitar, en aquel delicado proceso que fue la búsqueda de una modalidad de teatro en que el canto solista se aproximara a la “recitación cantada” que se pensaba fuese de los griegos, el recitar cantando que compositores como Peri y Caccini en un principio y Monteverdi en un nivel ya posterior intentaron encontrar y “reinventar”, a pesar de no tener verdadera constancia ni conocimiento de cómo se produciría en la realidad aquel canto hablado de las tragedias clásicas. Se trataría de uno de los aspectos que vincularían el nacimiento de la ópera a la búsqueda (¿quizás utópica?) de una tradición clásica parcialmente perdida –el intento de redescubrir el lado más técnico y musical del asunto⁹. Para

7. Son innumerables las ocasiones en que estudiosos cometen embarazosas conexiones a la hora de hablar de ópera y clásicos, como cuando HIGHET (1949), p. 141 cita sin remordimientos óperas tan dispares como *Don Giovanni* de W. A. Mozart y *Rheingold* de R. Wagner (!), describe *Acis and Galatea* de G. F. Handel como ópera pastoral (*sic*) al lado de la “Cantata del campesino” y “Febo y Pan” de J. S. BACH (1949), p. 141, obras que en ningún caso deberían incluirse en el género de la ópera. De manera parecida, vemos cómo en un estudio válido en el campo de la tradición clásica en la ópera como es el de Marianne McDONALD (2001), que luego citaremos, se omiten Handel y Gluck en favor de MOZART (2001), p. 6, cortando así el indispensable hilo de la ópera barroca tardía; se asocia el *recitativo secco* a Mozart, cuando se trata de una práctica que ya había llegado a su ápice en la ópera barroca mediana, y luego se dice muy sumariamente que Monteverdi y Mozart (otra asociación desafortunada) dividen sus libretos en aria/arioso y recitativo, para reproducir la estructura de la Tragedia griega.

8. VINTÓ, (1984), pp. 437-442. Traducción nuestra.

9. De la extensa bibliografía sobre el tema del nacimiento de la ópera, destacamos un interesante informe que se centra en la perspectiva del humanismo florentino y su papel en la creación del género, *cf.* CARLTON, (2000).

Highet, de hecho, la ópera representaría el esfuerzo de “recrear la belleza y el poder original del drama griego”¹⁰.

El otro aspecto, también de gran importancia, sería el de la temática. Vintró describe este fenómeno como una “doble vertiente”, musical y literaria¹¹. La mitología y, posteriormente, la historia grecolatina constituirán la base de lo que será el desarrollo temático de la ópera *in nuce*, en sus albores y más allá. Y si Highet afirma que la ópera moderna y el drama moderno son “dos hijos de la tragedia griega”¹², también hemos de recordar que los temas elegidos para las primeras óperas provenían de la mitología prevalentemente metamórfica (por ejemplo, Orfeo o Apolo y Dafne), prefiriendo los temas bucólicos de los mitos primitivos y ancestrales por su naturaleza más “suave” y por su mayor adaptabilidad a los contextos de ejecución en la corte¹³. No olvidemos los comentarios de los cronistas a la primera ejecución de la *Arianna* de Claudio Monteverdi (1608) en la corte de los Gonzaga, donde el lamento de la protagonista, entonado en el momento de ser abandonada por Teseo, llevó a las damas presentes en el público a las lágrimas y a algún que otro desmayo¹⁴.

Las críticas a la visión de un género barroco que aspira al modelo trágico griego no faltan. La interesante teoría que Ketterer desarrolla en su artículo para el *Cambridge Opera Journal*¹⁵ es que, en realidad, la sensibilidad de la época en la

10. HIGHET, (1949), p. 141.

11. VINTRÓ, (1984), p. 437.

12. HIGHET, (1949), p. 142.

13. MELLACE, (2007), p. 31 ss. El autor nos indica lo mismo, o sea, la predilección por la pastoral y la arcadia, además de por el *lieto fine*, que un argumento de tragedia difícilmente podía proporcionar. Se tratará, en cualquier caso, de un problema dramático que Metastasio intentará afrontar desde un punto de vista aristotélico, salvando las distancias entre la necesidad de una catarsis “educativa” y el rechazo de los preceptos del terror y la compasión extremos.

14. En esta dirección encontramos también las indicaciones de KETTERER (2003), pp. 4-5 en su interesante artículo sobre la influencia romana en el origen de la ópera. Se destaca aquí el hecho de que la ópera comenzó su “imitación” de la Tragedia no utilizando las temáticas dinásticas recomendadas por Aristóteles como argumentos ideales trágicos, sino mitos de tinte ovidiano: en palabras del autor, ‘*tragical-comical-historical-pastoral*’. Ketterer también comenta sobre el rechazo del final trágico y la adopción del *lieto fine* para no levantar las iras tanto de los patrones como del público barroco (2003), p. 7. Interesantes también los comentarios de HOXBY (2006), p. 259 sobre el “lamento” (dando naturalmente el de la *Arianna* como celebrísimo paradigma) en calidad de subgénero y elemento importantísimo de la ópera barroca, sobre todo como ingrediente prevalentemente femenino y paralelo a los lamentos de las heroínas de Eurípides y también a través de la Ariadna presente en Catulo LXIV y las *Heroides* de Ovidio.

15. KETTERER (2003), p. 1-14.

que la ópera nació heredaba directamente de un bagaje más latino que griego, en un contexto sociocultural que consideraba la Roma imperial como modelo tanto en las relaciones entre compositor/libretista y público/mecenas como en las fuentes inspiradoras tanto a nivel filosófico-ético (estoicismo barroco) como temático (*lieto fine* en calidad de alejamiento de la tragedia griega, introducción del elemento erótico/amoroso en consonancia con la nueva comedia de Plauto/Terencio, etc.).

A su vez, autores como Hoxby¹⁶, aun sin negar el peso conceptual de Roma en el nacimiento de la ópera, vuelven sin embargo a poner en juego el elemento griego: Hoxby recuerda, por ejemplo, la idea de imitar las pasiones por tonos y ritmos, algo que también buscaban aquellos músicos y poetas florentinos de finales del siglo XVI a través del *stile recitativo* y la alternancia de compases y tonalidades modernas. El autor también recuerda –haciéndole una sutil crítica a Ketterer– que los barrocos no pretendían una reproducción exacta del evento teatral griego, pero que, desde luego, forjarían el nuevo género de la ópera como una “fuerte y compleja lectura de la tradición de Eurípides”, gracias a la búsqueda de un estilo musical que sintetizara texto, melodía y contenido expresivo, casi como si de una “lengua de las pasiones” se tratara¹⁷. Para Hoxby, pues, el sentido de lo trágico sobrevive y se traduce en la ópera barroca por mucho que los críticos surgidos del idealismo alemán hayan declarado lo contrario, ya que, según él, la concepción de una obra construida según el modelo dramático de Eurípides, respaldado por Aristóteles, con mayor abanico emocional y la posibilidad de un *lieto fine*, no perjudicaría la idea de “tragedia” que un lector de los siglos XVI y XVII se habría hecho al comparar autores y al leer atentamente la *Poética* aristotélica¹⁸.

De la misma manera nos recuerda Gallarati en su obra¹⁹:

Ad onta della grande erudizione, il poeta non intendeva riprodurre pedissequamente sulle scene moderne la forma ed i contenuti del dramma greco ma, consapevole dei valori culturali moderni e del divario storico che li separa dalla classicità, orientava com'è ovvio il proprio progetto teatrale nel senso di una libera interpretazione dei modelli antichi: “poiché come Tacito saviamente asserisce, non tutto

16. HOXBY (2006), p. 253-269, también para el *Cambridge Opera Journal*.

17. HOXBY (2006), p. 258.

18. HOXBY (2006), p. 266.

19. En GALLARATI (1984), pp. 21-22, con una cita directa de Metastasio que encontramos en BRUNELLI (1943-1954), II, p. 1062). La cita que, a su vez, Metastasio toma de Tácito, viene especificada por el mismo poeta en su *Estratto*:

Nec omnia apud priores meliora, sed nostra quoque aetas multa laudis et artium imitanda posteris tulit. [Tacitus, *Annal. Lib. III*, Parisiis, ad usum Delphini, 1682, tom. I, pag. 467].

ciò che han fatto gli antichi è sempre il migliore; ma l'età nostra ancora molte arti e maniere d'acquistar lode ha prodotte, degne d'imitarsi da' posteri”.

No es difícil, pues, entender la razón por la que la ópera, y más precisamente la ópera barroca, se convierte en un género de enorme interés de entre aquellos que toman inspiración directa o indirectamente de la “tradición clásica”: en primer lugar porque la ópera barroca es la primera ópera, siendo la que surge específicamente, *ad hoc*, del intento de reinventar el fenómeno del teatro cantado griego²⁰, ahondando así más aún sus raíces en el humus clasicista; además, porque la ópera barroca (que podríamos considerar la que recorre el siglo XVII entero y la primera mitad del siglo XVIII hasta el advenimiento del rococó y de la música “clásica” o “clasicista”²¹) es la que, a través de sus libretos, en mayor medida adquiere temas, personajes, argumentos y títulos de las obras, los mitos y la literatura de los griegos y los romanos. De hecho, nos recuerda Marianne McDonald en su interesante obra sobre ópera y clásicos²², la cantidad de óperas de temática clásica en época barroca supera la cantidad de óperas de la misma temática en todas las demás épocas juntas, con la probable excepción del incipiente número de libretos con tema “grecolatino” en el campo de la música contemporánea (siglos XX y XXI). Pero no olvidemos que, como acabamos de ver, no se trata solamente de una cuestión de argumentos y mitología “de préstamo”.

El nacimiento mismo del género comportó, en su día y en los círculos artístico-académicos correspondientes²³, una viva cuestión filológico-literaria de búsqueda, investigación, crítica literaria y estética que daría mucho que hablar. En rea-

20. Vintró nos recuerda, “més com aspiració ideal que no pas com coneixement real” (1984), p. 442).

21. Otro término perteneciente a la Historia del Arte y a la Musicología que puede confundir a más de uno, ya que con él se hace referencia a un intento de otorgar a la música un orden más lineal, menos “barroquizante”, en el que las pasiones se expresan de manera más pautada –un rechazo “moderno”, “racional” e “ilustrado” de todo exceso barroco de las pasiones; un cambio de dirección artística que se haría cada vez más presente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y que vería su ápice en Mozart y Haydn. Su búsqueda de orden, racionalidad y sosiego formal llevaron a los estudiosos a denominar como “clásica” o “clasicista” a esta generación musical, un término que luego, metonímicamente y excesivamente *grosso modo*, sería usado por el gran público del siglo XX para referirse a cualquier música “cult”, y poniendo en el mismo grupo siglos y siglos de diferentes épocas y estilos, desde la música antigua hasta la post-romántica.

22. McDONALD (2001) –de particular interés la introducción y, para el trabajo que nos atañe, el análisis monteverdiano en general.

23. Como la famosa *Accademia degli Alterati*, en el seno de la cual herviría uno de los focos creadores del nuevo género.

lidad, este acercamiento nos lleva también a entrar en contacto con otros mundos como el de la teoría literaria, sus fuentes y su *emulación* o *adaptación*, y a mayor escala con el estrecho e intrincado vínculo que existe entre mito, tradición clásica/grecolatina y ópera –tocando así también el peliagudo aspecto musicológico. Demos pues algún indicio sobre el íntimo vínculo que existe entre Filología y Musicología, de ninguna manera una visión exhaustiva sino un pequeño *antipasto* de lo que esta “asociación” de disciplinas esconde.

2. Filología y musicología – interdisciplinariedad latente

Como introducíamos antes, el alcance de la Filología sobrepasa los meros campos lingüísticos-literarios y se adentra, por ejemplo, en el intrincado mundo de la Musicología. Este concepto no es nada nuevo: ya durante el auge renacentista de la Filología Clásica, cuando los filólogos encuentran y editan redescubrimientos grecolatinos, eruditos como Vincenzo Galilei (1520-1591) se interesan por la idea de “música antigua”²⁴ –la teoría musical se une a la Filología en cuanto búsqueda y estudio de lo transmitido y de lo extraviado: las palabras y los textos son notas y partituras, los recursos literarios son los recursos técnicos propios de la música.

La investigación de lo que habría podido ser la “música de los antiguos, de los clásicos” era completamente experimental y su afán se correspondía al de la búsqueda literaria. Y es que todo interés por lo “antiguo”, por lo “clásico” (sea cual sea la acepción de “clásico” en las diversas épocas de la musicología), conlleva un espíritu filológico.

Haskell²⁵, por ejemplo, nos informa sobre este fenómeno. En 1731, la recién nacida *Academy of Ancient Music* define como “música antigua” (*early music*) toda música producida antes del final del siglo XVI. El concepto cambia durante el romanticismo, y para compositores como Brahms, “música antigua” es aquella compuesta entre alto Renacimiento y Barroco. Haskell nos recuerda que, efectivamente, hoy en día cualquier música desde la antigua Grecia hasta Broadway entra en el “saco” de la *Early Music*, música “para la cual se ha de reconstruir un estilo de ejecución históricamente apropiado, basándose en los instrumentos que han sobrevivido hasta nuestros días, tratados y otras pruebas”.

Se trata de la polémica y fructífera idea de “ejecución históricamente informada”, *Historically Informed Performance* (HIP), –el intento de volver, después de la “corrupción” sinfónica/megalómana romántica y de la mejora técnica de los instrumentos, a un sonido y a una manera de ejecutar la música de una cierta época lo más parecida posible a lo que habría podido ser en el momento de ser escrita. Y

24. Para más información, podemos consultar por ejemplo la obra de PIRROTTA (1982), p. 206 ss.

25. HASKELL (1988).

esto, a través de pruebas, documentos, tratados, descripciones sincrónicas transmitidas hasta hoy, investigación de fuentes. El movimiento de la “música antigua”, tan criticado por unos y alabado por otros, es, nos guste o no, un trabajo filológico y a la vez musicológico que mucho tiene que ver con la tarea de un filólogo clásico²⁶.

El filólogo investiga y edita una obra para estar seguro de que todas sus partes se parezcan al original, siempre en la medida de lo posible, organizando y depurando adiciones, recortes y adaptaciones que hayan podido corromper en un momento u otro el texto a través de los siglos, los gustos y los caprichos literarios de copistas o editores. De la misma manera, un especialista de música antigua o, un “filólogo” musical, estudia e investiga las fuentes para asegurar, ante todo, un *texto* musical lo más cercano posible al manuscrito original del compositor o compositora. Posteriormente, a nivel ya de ejecución, el músico, gracias al estudio y a la puesta en práctica de las fuentes y de los conocimientos que se tienen de la teoría y de la praxis musical de la época correspondiente, ha de procurar que el aspecto *técnico* refleje no ya gustos, maneras e instrumentos de un siglo o de una época que poco tienen que ver con la obra objeto del estudio, sino aquellos que más respeten lo que haya podido ser lo “auténtico” (de ahí un término, utilizado a menudo de manera sarcástica, que se le da a esta corriente músico-filológica: “*autenticismo*”).

Esta idea de “autenticidad” a la hora de ejecutar, sobre todo, música hasta 1750, ha recibido apoyos y críticas, como toda corriente literaria o filosófica. Sigue habiendo personas, incluso en contextos académicos, que no ven importante o esencial tocar a Bach o Händel, por ejemplo, con cuerdas de tripa y arco barroco, en vez de cuerdas de metal, arco moderno y con una articulación más propia de Berlioz. Pero, afortunadamente, el fenómeno de la *Early Music* y su *revival* han dado la posibilidad a músicos y estudiosos de acercarse lo más posible a lo que habría podido ser el sonido, la articulación, el gusto musical de cada época.

Un “filólogo” musical se ocupa de estudiar, catalogar, buscar, depurar y comentar el legado musical del pasado, tal y como un “filólogo” clásico lo haría con textos grecolatinos –y es que cualquier estudio de Lingüística que se precie catalogaría una obra musical como *texto*, y vería el lenguaje musical como *conjunto de signos*, poniendo al compositor al mismo nivel, pues, de un escritor.

Pero, ¿qué sucede en el caso de la música vocal? Aquí, la situación que hasta ahora hemos retratado se ensancha. Si lo consideramos de manera amplia, el canto, el instrumento humano por excelencia, el producto modulado de la voz, requiere,

26. Digna de admiración en este campo es una institución que justamente se ha distinguido a nivel mundial por este tipo de investigaciones músico-filológicas, es decir la *Schola Cantorum Basiliensis* en Basilea, Suiza. Fue además la primera escuela en el mundo (fundada en la década de los 1930) en interesarse por la praxis filológica (históricamente informada) de la música antigua.

por su propia naturaleza, y más aún si se ve implicada en un afán de creación artística, de un *texto*. Requiere, pues, de una serie reglada y con sentido propio de palabras en una lengua determinada²⁷.

Aunque podríamos matizar excepciones y casos especiales, que aquí no nos atañen, este *texto* literario que arriba hemos mencionado es plasmado por el compositor o compositora de manera que forme una melodía, una serie de sonidos regulares dotados de una altura y una duración determinadas, y todo ello, ya a nivel armónico, seguido o no de un acompañamiento instrumental o vocal, con una infinita posibilidad de combinaciones según gustos, épocas y estilos.

Este proceso, que puede parecer muy obvio, nos demuestra el extraordinario poder del canto: la creación de una obra vocal debe por fuerza asociar la dimensión puramente musical (μέλος, armonía, ritmo y todas las demás “instituciones” formales de la música) a la dimensión literaria (un *texto*, impuesto al compositor o elegido por él, con sus características literarias y lingüísticas, su métrica y su prosodia, sus recursos, su contexto cultural, social, histórico, su significación poética...).

Es por esta razón por la que Filología y Musicología se hacen indiscutiblemente necesarias la una para la otra, si lo que buscamos es un enfoque completo y correcto del fenómeno operístico y de la música vocal en general –música y literatura (poesía cantada, en este caso) como dos partes indisolubles de un todo artístico. Podemos decir, jugando con las citas, que si la práctica monteverdiana apoyaba el concepto de “*prima le parole, poi la musica*” y la práctica clasicista de Mozart contradecía el pasado y votaba por un “*prima la musica, poi le parole*”, nosotros abogaremos por una idea musicológica-filológica de “*musica e parole*”.

3. *El caso metastasiano*

Se hace inevitable dirigir nuestra mirada, aunque sea brevemente, al poeta que, mejor que ningún otro, supo cristalizar y perfeccionar el arte de la *Opera Seria*

27. No olvidemos entonces que la labor del musicólogo/filólogo, a la hora de editar una obra del pasado, no se limita sólo al cuidado y al estudio del contenido musical, sino también al tratamiento del texto poético que constituye la *letra* o el *libreto* de la obra, en su caso. Y si mencionábamos cuán a menudo se leen desacertados comentarios musicales en artículos filológicos, no podemos dejar de mencionar cuán a menudo vemos poco o nulo cuidado por parte de musicólogos en relación al texto sobre el que se ha compuesto la música. En este sentido, nos parece imprescindible el artículo de LA FACE BIANCONI (1994), en el que la autora expone breve pero claramente los puntos clave de la peliaguda cuestión del tratamiento de los textos poéticos puestos en música. Y no está de más citar directamente el final del artículo, que no necesita más comentarios:

Di sicuro, per il musicologo la soluzione non starà nell'improvvisarsi filologo, bensì nel diventarlo davvero, almeno un tantino (1994), p. 21.

a nivel europeo, llevándolo a un estado de perfección formal, una elegancia retórica y una nobleza de contenidos inigualados en su época —una hegemonía que cubriría casi todo el siglo XVIII.

Hablamos, pues, de Pietro Metastasio (Roma 1698 – Viena 1782), poeta italiano por excelencia del siglo XVIII, incluido por Highet²⁸ entre su lista de los “mayores artistas barrocos”, que dedicó la mayor parte de sus esfuerzos a la redacción de dramas para música, además de poesía celebrativa o de arte menor en su oficio de poeta cesáreo en la corte imperial de Viena y obras de teoría literaria.

Es opinión común que Metastasio superó en calidad y elegancia todas las muestras anteriores en el campo de los libretos operísticos. Su fama se expandió rápidamente por toda Europa y sus libretos fueron compuestos por centenares de compositores, la mayoría de ellos desgraciadamente desconocidos y extraviados hoy en día²⁹. Stendhal alababa al poeta italiano, “hombre feliz y grande”, en sus *Lettres*³⁰, donde mencionaba, en una magnífica trinidad descriptiva, “la clarté, la précision, la facilité sublime” de sus versos³¹.

Ciertamente hemos de intentar enfocar la obra de Metastasio desde una perspectiva depurada de todo filtro antagonico precedente de los siglos XIX y XX. Este aspecto está compartido por varios autores³², sin olvidar lo que Neville tan acerta-

28. HIGHET (1949), p. 290: Metastasio aparece en la lista de los mayores artistas barrocos en general, describiendo su género como *operatic tragedy*.

29. MOLLIA (1995²: XV), en la introducción a la antología metastasiana por él editada, cuenta al menos 850 versiones musicales de sus libretos, por parte de más 260 compositores entre 1730 y 1795, siendo *Artaserse* el más utilizado, con 81 versiones.

30. STENDHAL, *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d'une Vie de Mozart et des considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italia*. Paris, Didot, 1814. Hemos utilizado la traducción italiana de la segunda *lettre* realizada por de M. C. Maiocchi sobre la edición Muller de 1970 y publicada en la antología metastasiana editada por LAVEZZI (2005), pp. 5-12.

31. LAVEZZI (ed.) (2005), p. 8.

32. La bibliografía metastasiana es amplia y nos basamos aquí en algunas obras que más nos han parecido relevantes a lo largo de nuestra búsqueda. Citaremos aquí un pasaje acertadísimo de Paolo GALLARATI (1984), p. 41 sobre el ya mencionado filtro romántico anti-metastasio:

Un'arte teatrale troppo sovente dimenticata: l'imprevedibilità delle situazioni, la concentrazione del dialogo in un tempo incalzante, l'incisività dei rapporti tra i singoli personaggi, il senso infallibile del contrasto tra tensione e distensione drammatica hanno una presa immediata, anche sul lettore contemporaneo: purché egli non si ostini, come tanta parte della critica dall'Ottocento ad oggi, a prendere Metastasio contropelo, leggendolo in chiave di realismo psicologico e cercandovi un'azione che si sviluppi in senso

damente comenta al comenzar su artículo en el *New Grove*³³, lo cual merece la pena citar literalmente:

To understand these poetic Works is a challenge. It demands a thinking back past the movements in realism and naturalism there were so much a part of the latter 19th century and which, in the 20th century, became so photographically and psychologically exact. It also demands a peeling away of 20th-century cynicism. In this writings Metastasio was much more concerned with what humanity might be than with what it actually is [XVI, 510-11].

Y es que Metastasio, al margen de su increíble éxito y de las críticas posteriores realizadas por escritores de tinte más “trágico” y “romántico” como Alfieri, no puede dejar de interesarnos desde el punto de vista de la filología clásica. Por un lado, porque, como señala Carducci³⁴, el tesoro de *cultura classica* que el poeta acumuló durante sus estudios con el literato arcádico Gravina le sirvió para enriquecer y perfeccionar el melodrama.

Por otro lado, porque Metastasio se preocupó de leer, estudiar y reinterpretar las Poéticas de Aristóteles³⁵ y Horacio, sacando sus propias conclusiones y justificando, ya al final de su carrera, su personalísima adaptación de aquellos preceptos inventados en época “moderna” y que no provenían directamente de Aristóteles (las famosas “unidades”), así como la verdadera naturaleza de su *catarsis*. Metastasio nos interesa porque no sólo adopta temas y los utiliza. También estudia las fuentes, las cita, se interesa por la teoría literaria clásica; se podría decir que Metastasio ahonda sus versos en el estudio de las pasiones humanas, y a partir de ellas intenta amoldar el rico legado greco-latino a una sociedad que ya no es greco-latina, sino barroca.³⁶

moderno, con organici trapassi da una scena all'altra e personaggi in continua evoluzione...

33. NEVILLE (2001), XVI, pp. 510-519.

34. CARDUCCI (1936), p. 239 ss. citado en MOLLIA (1995²).

35. Excelente edición de su “interpretación” de la Poética de Aristóteles en Selmi (1998).

36. Por no dejar de mencionar la elevadísima calidad literaria del resultado. Entre otros, Gallarati (1984: 20) recuerda el consabido hecho de que Metastasio ha sido quizás el primero en preocuparse por darle al libreto dignidad literaria independiente de su puesta en música:

Il melodramma settecentesco venne, grazie a Metastasio, riconosciuto passabile di autonoma nobilitazione e capace quindi di elevarsi per vie proprie alla dignità della tragedia.

La que podríamos definir como *filología humana* de Metastasio, según veremos después, hace de él un elemento esencial, a menudo ignorado o minimizado, de la literatura barroca –y un objeto de estudio demasiado atractivo desde una perspectiva de *filología clásica*. Como nos recuerda el Prof. Mario Valente, la relación de Metastasio con el humus clásico no es *de museo* o meramente contemplativa, sino fecunda y creativa³⁷. Hablamos de un *delectare* y de un *prodesse* que se encarnan en la *Gesamtkunstwerk* que es la ópera barroca, la obra de arte total teatral: poesía y música, escena (arquitectura y pintura) y baile...

Metastasio usa el tema clásico como pretexto para una nueva ética humana de grandes y pequeños héroes y heroínas, pequeñas y grandes pasiones y vicisitudes, sin creer que volver a proponer un mito sin más pueda tener una utilidad social o ética³⁸: el mito es útil, si ofrece una enseñanza sobre la esfera de lo humano. Por ello, nos gusta la idea de *filología humana metastasiana*. La literatura (y lo clásico a través de ella) al servicio de la educación de las pasiones humanas.

En el campo de la Filología Italiana existen, desde luego, numerosos estudios sobre la creación literaria de Metastasio, el por qué de su elección temática, su técnica poético-teatral y sus aptitudes estilísticas. En estos estudios se menciona, como veremos a lo largo del trabajo, la deuda de Metastasio para con los Clásicos (aunque aquí es donde comienzan a surgir las primeras divergencias en cuanto al por qué y al cómo). Por no hablar del amplio ejército de críticos, “filólogos” y traductistas que, a través de un escepticismo neo-realista o bajo las alas de un romanticismo intolerante, han atacado y menospreciado la elegante y estilizada obra de nuestro autor³⁹. Trabajar diacrónicamente sobre un libreto metastasiano comporta, a veces, navegar a través de una gruesa capa de dos siglos y medio de descrédito y crédito alternado por parte de la crítica⁴⁰, como luego veremos. Otro punto interesantísimo estaría constituido, en este caso, por los propios comentarios de Metastasio a la Poética aristotélica⁴¹, a modo de paráfrasis a su propia propuesta

37. VALENTE - KANDUTH (ed.) (2003), XII ss..

38. VALENTE (2003), XIII y XVI.

39. Artículos como el de Monelle (1976), que lleva un título muy significativo para este contexto (*The Rehabilitation of Metastasio*), dan una idea del largo camino que la musicología y la crítica literaria han tenido que recorrer para superar la destrucción y descomposición de Metastasio por parte de críticos y escritores románticos y postrománticos como De Sanctis, Croce o Schlegel.

40. El mismo Metastasio ve y prevé lo que ha de venir: “[...] Ed oltre a tutto ciò come mai nella pratica prudentemente fidarsi ai pareri d'uomini tanto forniti di merce letteraria quanto poveri e nudi affatto d'ogni loro magistrale infallibilità?” (*Estratto dell'Arte Poetica*, cfr. BRUNELLI, (1943-1954), II, 958.

41. *Estratto della Poetica d'Aristotile e considerazioni sulla medesima*, 1773 BRUNELLI, (1943-1954), II.

de “traducción” (más bien un punto de partida sobre el que desarrollar sus tesis literarias).

Como podemos ver, Metastasio se convierte, pues, en un tema de estudio tremendamente atractivo desde la perspectiva de la Tradición Clásica –una vez más destacando el papel del libretista-filólogo, del libretista que investiga y aplica lo que ha estudiado de los Clásicos (¿podríamos hablar de Filología aplicada a la ópera?), llevando a su máximo desarrollo un género como el de la “ópera seria” italiana en la primera mitad del siglo XVIII gracias a su empeño por reformar y normativizar lo que un siglo antes se había intentado forjar en Florencia y que a finales del siglo XVII había tomado un camino, según algunos, de corrupción estilística y conceptual. Cabe esperar, pues, un auge del estudio filológico de Metastasio y su obra, ya que se trata de un ejemplo completísimo y, a la par, muy complejo de lo que la investigación de la *fortuna dell'antico* puede dar de sí.

4. Conclusión

Si hablar de Tradición Clásica no es sencillo, hablar de Tradición Clásica y ópera barroca lo es menos aún. Sin embargo, todavía se echa en falta un estudio más sistemático y detallado del estrecho vínculo entre la fuente clásica y el tratamiento dramático en el libreto barroco –¿Cuáles son las fuentes? ¿Cuáles no han sido consultadas? ¿Qué adopta el libretista de las fuentes y qué adapta? ¿Qué inventa, qué crea en su proceso de emulación del tema clásico? ¿En qué medida el tema clásico es elegido por su vertiente ética-moral-filosófica en relación al contexto en que va a ejecutarse? Y, sobre todo, ¿qué sucede cuando se adapta la temática elegida por el libretista con vistas a una puesta en música? ¿En qué influye el concepto de ópera, o incluso el de “ópera seria” barroca (si queremos entrar en un importantísimo y bien determinado subgénero) en un proceso de este calibre?

Existen varios trabajos que tratan la influencia de lo Clásico en la ópera (hemos mencionado ya ejemplos como los artículos de Vintró, Hoxby, Ketterer o el libro de McDonald⁴²). Obviamente, no podemos dejar de tener la sensación de que

42. En España hemos visto, además, interesantes acercamientos al tema, sobre todo referidos a mitos concretos y su paso al escenario operístico. En el seno del *Congreso Internacional de Teatro Clásico* organizado por el Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València se ha cuidado mucho el campo de la “pervivencia de lo Clásico” (en sus actas contamos, por ejemplo, con aportaciones como las de VINTRÓ, (2006), pp. 763-786 sobre el mito Electra en el *Idomeneo* de Mozart, o de ÁLVAREZ / IGLESIAS, (2006), pp. 327-372 que tratan el mito de Acteón compuesto por M. A. Charpentier) dando un ejemplo dignísimo de análisis de las fuentes clásicas, de la composición y del tratamiento del mito a través del libreto. *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes* (BAÑULS OLLER - CRESPO ALCALÁ (2008) estudia la “fortuna” del mito

falta aún mucho por hacer en esta dirección: o bien se trata de estudios generalistas, introductorios, que no pretenden mayor exhaustividad, o bien cubren la extensa historia de la ópera de manera arbitraria o simplemente incompleta⁴³. O, a veces, nos encontramos con filólogos que se aventuran a escribir afirmaciones musicológicas peliagudas. Y es que el género de la ópera, que aquí nos ocupa, se desarrolla a través de cuatro siglos en los que tanto el estilo como el público, tanto el afán creativo como el objetivo artístico han cambiado y se han revolucionado no pocas veces.

A pesar de que un trabajo multidisciplinar conlleve ciertas dificultades, corriendo quizás el riesgo de crear otra densa caja de Pandora, la elección de un tema específico como la ópera barroca nos ayuda a concentrarnos en los aspectos que queremos profundizar. De la misma manera, nos gustaría fomentar el entusiasmo que, cada vez mayor, se está formando acerca de la *fortuna dell'antico* y su influencia en las artes.

Es un campo relativamente inexplorado comparado con otros, un campo que conlleva ciertos riesgos, pero no podemos ignorar que Literatura, Teatro, Música, Cultura Clásica y Filología van de la mano, y que no se trata de entidades asépticamente separadas.

¿Desde qué perspectiva abordaríamos, pues, el análisis de un libreto barroco en el contexto de un estudio filológico sobre Tradición Clásica? A la vista de todo lo que hemos comentado anteriormente, ¿por qué no combinar, por ejemplo, el estudio de las fuentes grecolatinas, su tratamiento por parte del autor (centrándonos así en los mecanismos de emulación y adaptación de lo Clásico) y el estudio de las características propias de una obra musical y teatral de este tipo? Como nos preguntábamos antes: ¿de qué manera la naturaleza multidimensional del género operístico barroco afecta la plasmación del legado clásico a través de sus formas y estructuras? ¿Podemos establecer puntos clave en cuanto a tradición y recepción de lo Clásico en la ópera? ¿Qué posición toma un autor como Metastasio, por ejemplo, en cuanto a teoría literaria? ¿Qué adopta y qué adapta de los Clásicos, tanto a nivel de temas como a nivel de procedimientos literarios?

Son cuestiones que necesitan mayor espacio y mayores esfuerzos que los de un mero artículo introductorio –cuestiones que intentaremos abordar en futuros trabajos. Lo que sí auspiciamos es un creciente interés en el campo de la Tradición Clásica tanto en literatura como en otras disciplinas, favoreciendo así el riquísimo y prometedor intercambio interdisciplinario y el diálogo entre campos de estudio.

de Antígona a través de los siglos y, además, su recepción a otros géneros artísticos. Los autores no olvidan la ópera (2008), pp. 583-588.

43. Como bien recuerda Vintró en su artículo, no es su intención “*hic et nunc*” entrar en el tema a pleno detalle (1984), p. 437.

Todo ello, para que lleguemos a conocer a los *gigantes* sobre cuyos hombros estamos sentados. Puede que de esta manera consigamos ver más claramente lo que, desde tal altura, divisamos en el horizonte.

Bibliografía

Metastasio – fuentes primarias:

- BRUNELLI, B. (ed.) (1943-1954), *Pietro Metastasio: Tutte le opere*, Milán, Mondadori.
 LAVEZZI, G. (ed.) (2005), *Pietro Metastasio: Melodrammi e canzonette*, Milán, BUR.
 MOLLIA, F. (ed.) (1995²), *Pietro Metastasio: Opere*, Milán, Garzanti.
 SELMI, E. (ed.) (1998), *Pietro Metastasio: Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, Palermo, Novecento Editrice.

Tradición clásica y teoría literaria en general:

- CURTIUS, E. R. (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berlín, A. Francke AG Verlag.
 DE MARTINO, F. (1994), «Il senso del vivo», en F. DE MARTINO (ed.), *Kleos – Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico* 1, Bari, Levante Editori.
 FINLEY, M. I. (ed.) (1981), *The Legacy of Greece – a new Appraisal*, Nueva York, Oxford Univ. Press.
 GENETTE, G. (1982), *La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.
 HIGHET, G. (1985), *The Classical Tradition – Greek and Roman Influences on Western Literature*, Nueva York, Oxford University Press.
 MORENILLA TALENS, C. (1994), «Del eterno retorno. Años 1981-1991», en F. DE MARTINO (ed.), *Kleos – Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico* 1, Bari, Levante Editori, pp. 219-229.
 RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1979), «El modelo clásico como constante histórica», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* II: 47-57.

Sobre filología/musicología, ópera y clásicos, Metastasio:

- ÁLVAREZ, M^a C. - IGLESIAS R. M^a (2007), «El infortunio de Acteón: Ovidio y Charpentier», en J. V. BAÑULS OLLER, F. DE MARTINO, C. MORENILLA TALENS (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental – 2*. Actas del X Congreso Internacional de Teatro Clásico (Valencia, 3-5 de mayo de 2006), Bari, Levante Editori, pp. 327-372.

- BAÑULS OLLER, J. V. - CRESPO ALCALÁ, P. (2008), *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes. Kleos – Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico* 16, Bari, Levante Editori, pp. 583-588.
- CARLTON, R. A. (2000), «Florentine Humanism and the Birth of Opera: The Roots of Operatic "Conventions"», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 31, 1, pp. 67-78.
- GALLARATI, P. (1984), *Musica e maschera – Il libretto italiano del Settecento*, Turín, Edizioni di Torino.
- HASKELL, H. (1988), *The Early Music Revival – A History*, Londres, Thames - Hudson.
- HOXBY, B. (2005), «The Doleful Airs of Euripides: The Origins of Opera and the Spirit of Tragedy Reconsidered», *Cambridge Opera Journal* 17, 3, pp. 253-269.
- KETTERER, R. C. (2003), «Why Early Opera is Roman and not Greek», *Cambridge Opera Journal* 15, 1, pp. 1-14.
- LA FACE BIANCONI, G. (1994), «Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana», *Acta Musicologica* 66, 1, pp. 1-21.
- LEOPOLD, S. (1994-2007), «Metastasio, Pietro», en *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, Kassel, Bärenreiter, XII, pp. 85-97.
- MCDONALD, M. (2001), *Sing Sorrow: Classics, History - Heroines in Opera*, Westport, Greenwood Press.
- MELLACE, R. (2007), *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Florencia, Leo S. Olschki Editore.
- MONELLE, R. (1976), «The Rehabilitation of Metastasio», *Music & Letters* 57, 3, pp. 268-291.
- NEVILLE, D. (2001²), «Metastasio, Pietro», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, McMillan, XVI, pp. 510-519.
- PIRROTTA, N. - POVOLEDO E. (1982), *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Nueva York, Cambridge University Press (traducción inglesa del original italiano).
- VALENTE, M - KANDUTH E. (eds.) (2003), *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Roma, Artemide Edizioni.
- VINTRÓ, E. (1984), «La utilització del món clàssic en el naixement de l'òpera», *Estudios Clásicos - Apophoreta Philologica Emmanueli Fernández-Galiano a sodalibus oblata*, pp. 437-442.
- VINTRÓ, E. (2006), «Del mito griego a la ópera: la visión de la heroína Electra en el Idomeneo de Mozart», en J. V. BAÑULS, F. DE MARTINO, C. MORENILLA (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental – 2. Actas del X Congreso Internacional de Teatro Clásico* (Valencia, 3-5 de mayo de 2006), Bari, Levante Editori, pp. 763-786.

WEISS, P. (1982), «Metastasio, Aristotle, and the *Opera Seria*», *The Journal of Musicology* 1/4, pp. 385-394.